

**Michele SITÀ**

(Università Cattolica Pázmány Péter, Budapest)

## **La teatralità del *Decameron***

### **Personaggi in gioco: tra novità e tradizione**

Parlare della teatralità del *Decameron* significa non solo avvicinarsi a Boccaccio eliminando vari luoghi comuni e pregiudizi sulla sua opera, ma anche porsi con un occhio diverso alla lettura stessa delle varie novelle. Ormai è stata giustamente superata la visione che tacciava il *Decameron* di essere un semplice ed immorale divertimento, così come si è andati anche oltre la concezione secondo cui, le varie giornate narrate da Boccaccio, fossero soltanto una serie di racconti ironici, pur essendo espressi con un grande animo letterario. Il *Decameron* è stato giustamente considerato come l'opera che ha portato alla codificazione letteraria di un genere nuovo, quello della novella, per l'appunto, un tipo di narrazione breve che lo stesso Boccaccio accosta, per affinità, alle «favole o parabole o istorie che dire le vogliamo<sup>1</sup>». Questo tipo di narrazione aveva poca diffusione all'epoca, era quindi necessario utilizzare anche altri nomi per indicare la novella, tuttavia erano proprio le caratteristiche che questa racchiudeva in sé ad essere ricercate dalla classe borghese e dai mercanti, due categorie che stavano sempre di più trovando il loro ruolo nella società dell'epoca.

L'innovazione arriva tuttavia non solo nel modo di esprimere la letteratura ma anche nel modo di intenderla, bisogna quindi evitare l'errore di relegare il *Decameron* ad un unico genere, non lo si deve recludere alla sola espressione novellistica ma, anzi, risulta necessario ed illuminante offrirgli un respiro trasversale che, senza dubbio, tocca ed arricchisce anche la produzione, la crescita ed il nuovo sviluppo del mondo teatrale. Consiste anche in questo la novità del *Decameron*, si tratta di quel lato moderno della letteratura di Boccaccio rispetto a chi lo aveva preceduto, ma si deve nota-

---

<sup>1</sup> G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Mondadori, Milano 2005, vol. I, Proemio, p. 7.

re anche il suo procedere nel rispetto della tradizione medievale, perfezionando, regolando e rinnovando alcuni elementi che hanno portato a quel tipo di novelle che, in molti casi, presentano un impianto assolutamente teatrale. Su questa scia si noti come il *Decameron* non sembri opporsi alla *Divina Commedia* di Dante, non siamo così lontani dal modo in cui questa è stata pensata e strutturata, forse si dovrebbe parlare, piuttosto che di contrapposizione, di una sorta di vicendevole integrazione e completamento. Nonostante ciò è anche vero quel che affermava De Sanctis, ovvero che se da un lato avevamo la “divina commedia”, dall’altro ci trovavamo di fronte alla “commedia umana” in tutti i suoi aspetti, passando dalla beatitudine celeste a quella terrena<sup>2</sup>. Potremmo quindi dire che le novelle di Boccaccio sono l’equivalente «nel campo del racconto di quello che la *Commedia* di Dante era stato nel campo del romanzo e dell’epica<sup>3</sup>». Già per questo l’accostamento tra le due opere sarebbe giustificato, come se l’una fosse lo specchio canzonatorio dell’altra, come se le pene, le tenebre e le luci si fossero poi dissolte in un percorso umano, terreno e, proprio per questo, facilmente riconoscibile.

Nel *Decameron* vi è una incredibile ricchezza di eventi terreni, di intrecci mondani ed avventurosi che avvicinano il racconto non solo all’ascolto ma alla configurazione visibile del narrato. Se da un lato è vero che la lettura delle novelle, almeno a primo acchito, potrebbe apparire difficoltosa, di difficile comprensione, dall’altro risalta subito una caratteristica fondamentale, cioè il fatto che l’ascolto dei testi, con l’aiuto delle pause giuste, delle espressioni, dei gesti e dei movimenti del corpo, eventualmente della musica, rende il testo non solo più chiaro, ma anche più diretto, più piacevole, più comprensibile e, di conseguenza, più godibile. La novella diventa quindi dramma, nell’accezione greca del termine, ovvero δράμα nel senso di azione, cosa fatta, passando in tal modo dalla storia narrata a quella mostrata, messa in scena. Il *Decameron* lo si potrebbe definire come un gran gioco, una sorta di attività ludica che si dipana lungo tutte le novelle, riaffacciandosi su più livelli e dando forza alle storie narrate. Si passa quindi «dal gioco al-

<sup>2</sup> Cfr. F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di B. Croce, Laterza, Bari 1912, vol. I, p. 313 e sgg.

<sup>3</sup> M. Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella – Letture del Decameron*, Longo Editore, Ravenna 2008, p. 17.

lusivo dell'*autor* che ammicca continuamente alla tradizione narrativa precedente, al gioco mimetico dei narratori che fingono di vivere in una realtà socio-culturale perfetta oltre che sana; dal gioco competitivo, sempre dei narratori, che gareggiano a chi racconta la novella più bella, al gioco illusivo dei personaggi che tentano di guadagnarsi l'ingresso nel club riservatissimo dei giocatori di professione (cioè dei narratori stessi): tutto nel *Decameron* è gioco, giocato in modo più o meno competente, ma sempre con piena, totale partecipazione mentale<sup>4</sup>».

### **Dalle novelle al teatro: fortuna, amore ed imprevedibilità**

Le novelle del *Decameron* rimangono tuttavia un'opera da leggere, anche perché la parola<sup>5</sup> scritta, per diventare teatro, ha bisogno di essere adattata, deve calarsi nei suoi ritmi e nei suoi spazi. Il ruolo decisivo assunto da Boccaccio per il teatro del Cinquecento è stato piuttosto approfondito, si pensi agli studi di Nino Borsellino<sup>6</sup> sulla "teatralità" del *Decameron*, senza dimenticare Giorgio Padoan, Mario Baratto e Cesare Segre, solo per citarne alcuni<sup>7</sup>. Le novelle di Boccaccio sono diventate, a tutti gli effetti, un vero e proprio modello per lo sviluppo della commedia stessa all'interno della successiva produzione teatrale, qui però si vorrebbe ripercorrere la tematica della teatralità del *Decameron* slegandola dai suoi influssi per il teatro cinquecentesco e rileggendola, in sé e per sé, nei suoi elementi e nella sua forza drammaturgica. Il *Decameron* è un testo che agevola in maniera eccellente questa trasposizione, sembra avere una innata predisposizione a trasformare la parola in immagine.

Che il *Decameron* abbia ispirato diversi film è cosa risaputa, ma per quale motivo si può parlare anche di una certa predisposizione alla drammatiz-

<sup>4</sup> Ivi, p. 61.

<sup>5</sup> Sulla forza della parola nel *Decameron* si rimanda a G. Bàrberi Squarotti, *Il potere della parola. Studi sul «Decameron»*, Edizioni Federico & Ardia Editori, Napoli 1983.

<sup>6</sup> Cfr. N. Borsellino, *Decameron come teatro*, in Rozzi e Intronati. *Esperienze e forme del teatro dal «Decameron» al «Candelaio»*, Bulzoni, Roma 1974.

<sup>7</sup> Si veda inoltre l'interessante volume *Boccaccio e lo spettacolo della parola. Il Decameron dalla scrittura alla scena*, a cura di R. Girardi, Edizioni Due Punti, Bari 2013.

zazione? Quali sono le caratteristiche che rendono il *Decameron* un'opera facilmente dramatizzabile? In primo luogo il recupero della brevità del testo, la novella a un inizio ed una fine facilmente racchiudibili in un periodo di tempo limitato, potremmo parlare, in un certo senso, di una durata facilmente interiorizzabile o, se vogliamo, perfettamente assimilabile. Non è un caso che il *Decameron* fu un'opera che ebbe un successo subitaneo e diretto verso il grande pubblico, diffondendosi a macchia d'olio anche tra i non letterati. I testi di Boccaccio vengono presi letteralmente d'assalto in tutta Europa, si preparano traduzioni in Francia, Spagna, Inghilterra, Germania, quindi il *Decameron* si diffonde geograficamente anche grazie al popolo, alla gente comune. Si tratta di un'opera che sa parlare alla gente di tutte le estrazioni sociali e di ogni cultura, il perché lo si deve rinvenire anche nella sua struttura narrativa, nella vivacità del testo, nel ritmo serrato, nella sua incredibile capacità di offrire degli insegnamenti morali senza essere affatto un'opera moralistica. La freschezza narrativa è data anche dalle tematiche prese in questione, dal richiamo continuo all'amore ed alle avventure umane, dalle vibrazioni che in molte novelle crea il culto dell'intelligenza, dell'accortezza, dell'avvedutezza umana, dell'ammirazione per la cortesia, la grandezza d'animo, l'universalità del sentimento, la bellezza e la femminilità, l'avventura e la liberalità. Accanto alla vita vissuta nella pienezza dei sensi c'è anche la malvagità degli uomini rozzi, ma a vincere sarà quasi sempre la gentilezza. Si tratta inoltre di tematiche care alla commedia, intrise di colpi di scena, popolate da personaggi furbi, da trame che vedono il susseguirsi di ingannatori ed ingannati, giungendo spesso ad una sorta di suggerimento morale, come avviene d'altronde in numerose rappresentazioni di beffe, scambi di persone ed avventure terrene. Una caratteristica importante è quindi quella di saper intrattenere e, allo stesso modo di un'opera teatrale, che con i suoi cambiamenti di scena riesce a divertire il pubblico, il *Decameron*, da una novella all'altra, riesce a diletta- re il lettore. Ciò avviene anche grazie alla sua apparente superficialità, alla sua ironia pungente che sembra spingere i personaggi direttamente su un palcoscenico, come se la pagina scritta stesse loro stretta, come se ogni protagonista delle novelle avesse bisogno di mostrarsi, di muoversi su uno spazio aperto. Il *Decameron* non fu quindi soltanto un inesauribile serbatoio di tematiche d'ispirazione teatrale, ma racchiuse esso stesso quelle caratteri-

stiche tipiche di un'opera teatrale, sia grazie alla sua attenzione alla realtà ed alla cronaca, sia per la costante e pungente critica sociale e di costume.

Il mondo del *Decameron* è straordinariamente vario, la celebrazione dell'intelligenza non si ferma di fronte ai confini sociali, procede dalla virtù allegra e beffarda fino a quella più raffinata, in una specie di cammino verso la moralità. Nella scrittura stessa del *Decameron* si nota una impressionante capacità di offrire, con pochissime parole, una serie infinita di informazioni visive, ciò avviene tuttavia in una misura circoscritta che permette di tenere tutto e tutti sottocchio, soprattutto i personaggi, ben definiti e appartenenti a delle precise categorie. Per quanto riguarda gli eventi risulta chiaro fin dalle prime novelle come abbia una grande importanza la fortuna, l'imprevedibilità stessa dei fatti umani, tutta una serie di circostanze che l'uomo non è in grado di controllare. Ciò permette di restituire al testo la vivacità tipica del palcoscenico, in un avvicinarsi continuo di avvenimenti che, come si accennava in precedenza, potranno offrire giovamento e vantaggio a chi sia in grado di approfittarne. Un personaggio che esprime molte delle caratteristiche fin qui esplicate è quello di Andreuccio da Perugia, innanzitutto perché viene messo in evidenza il mondo dei mercanti, della loro astuzia tesa a raggiungere, anche a scapito degli altri e con l'inganno, il miglior guadagno possibile, in secondo luogo perché viene messo in scena proprio il processo di formazione e lo sviluppo psicologico del protagonista. Al centro della novella di Andreuccio troviamo proprio la fortuna, ovvero tutto quel susseguirsi di eventi che trasformerà l'ingenuità del giovane in una nuova ed ingegnosa scaltrezza portandolo non solo a salvarsi, ma anche a recuperare quanto la fortuna stessa gli aveva tolto. Questo meccanismo viene ben spiegato da Benedetto Croce<sup>8</sup> che nota, con grande finezza, come la società renda Andreuccio ingannato ed ingannatore, derubato e derubante, permettendogli quindi di diventare sempre più cosciente e consapevole di se stesso e della vita. I ritmi e le tematiche presenti in questa ed altre novelle li ritroviamo in maniera costante nelle commedie teatrali, offrono quindi al testo un'incredibile intensità scenografica.

Altro tema ricorrente, come già si è avuto modo di notare, è quello dell'amore, che trova la sua piena realizzazione nella quarta e nella quinta

<sup>8</sup> B. Croce, *La novella di Andreuccio da Perugia*, in *Storie e leggende napoletane*, a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano 1990, pp. 52-88.

giornata del *Decameron*, ma in fondo attraversa con più o meno intensità tutta l'opera. La maggior parte delle commedie rinascimentali mette spesso in contrapposizione il vecchio ricco ma poco intelligente ed il giovane astuto, oppure il giovane ingenuo che riesce a riscattarsi, tenendo conto del fatto che in molti casi l'intreccio ruota attorno al sesso, all'amore e ai soldi. L'amore non è solo uno dei temi centrali che spinge i vari personaggi ad agire, si tratta di una spinta naturale irrefrenabile che alimenta il desiderio ed aguzza l'ingegno. Ci troviamo quindi anche in questo caso di fronte ad una vicinanza, non solo tematica ma anche di atmosfere, tra le novelle del *Decameron* e la produzione teatrale. I richiami teatrali al *Decameron*, come molti hanno notato, sono numerosi e di vario tipo, possiamo ritrovare quindi individui volgari che pian piano raggiungono una certa raffinatezza dei modi, oppure altri che affinano la loro intelligenza, o ancora beffe ed inganni che sfiorano la tragedia, laddove l'amore si accosta alla morte. La natura spesso va in direzione opposta alla fortuna, ne nascono quindi delle situazioni difficili da affrontare, senza dimenticare che talvolta la natura e la fortuna sembrano divertirsi a creare contrasti, per esempio «la natura apparecchiando a una nobile anima un vil corpo, o la fortuna apparecchiando a un corpo dotato d'anima nobile vil mestiero<sup>9</sup>». Questi strani accoppiamenti ben possono funzionare a teatro, si tratta della contrapposizione tra ciò che ci aspetteremmo di vedere e ciò che invece la realtà ci pone di fronte agli occhi, tra le parole che ci sembrerebbe normale ascoltare da qualcuno e quelle che, invece, realmente vengono pronunciate. Ancora una volta le novelle di Boccaccio presentano un linguaggio diretto e visivo, anche gli intrecci innocenti e spontanei suggeriti dalla natura sembrano essere scritti apposta per essere visivamente chiari, così come i personaggi descritti sembrerebbero pronti a calcare le scene.

### **La diffusione del *Decameron*: un'innata predisposizione all'oralità**

I manoscritti del *Decameron* si diffondono in maniera alquanto insolita, viaggiano letteralmente sulle vie battute dai mercanti, è difficile trovarne

<sup>9</sup> G. Boccaccio, *Decameron*, Giornata VI, novella 2, cit., p. 514.

delle copie in grandi e prestigiose biblioteche, così come pochi erano gli amanuensi di spessore che se ne fossero occupati, almeno nel primo periodo. Le novelle viaggiano così per il mondo, arrivano nelle piazze, devono essere raccontate, si devono fare ascoltare. Tra i primi a prendere su di sé questo meraviglioso compito divulgativo vi furono i giocolieri di piazza che, tra uno spettacolo e l'altro, raccontavano al pubblico le storie del *Decameron*, che poi col tempo vennero lette in maniera sempre più accurata da veri e propri novellatori. La diffusione avvenne quindi non in maniera ordinata, i testi si propagavano a macchia d'olio, secondo Vittore Branca seguivano spesso la passione dei mercanti stessi, della loro memoria, lo dimostra il fatto che si ritrovino, in alcune copie, nomi diversi di luoghi, spesso gli stessi luoghi battuti dalle vie di commercio che, di conseguenza, risultavano più conosciuti e veritieri. La trascrizione stessa era agevolata dalle varie tappe dei mercanti, poteva quindi suggerire, grazie alla divisione in giornate dell'opera boccaccesca, delle pause spontanee dal lavoro di scrittura. Si tratta quindi di quelli che lo stesso Branca definisce copisti per passione che, basandosi sulla memoria di ciò che avevano ascoltato o letto, si ritrovano a riportare nomi, luoghi e particolari a loro più familiari<sup>10</sup>. Ogni loro tappa lasciava qualche segno boccaccesco nei luoghi da loro visitati, facendo viaggiare, come una particolare ed alquanto insolita compagnia teatrale, le atmosfere tipiche del *Decameron*. Non si vuol qui approfondire la tanto discussa problematica legata alla trasmissione di quest'opera<sup>11</sup>, si vuol tuttavia mettere in evidenza il modo particolare in cui questa sia avvenuta, anche in tal caso espressione e chiaro sintomo di una predisposizione delle novelle alla teatralità.

Non a caso si è accennato in precedenza ai novellatori, a coloro che proponevano quindi il racconto orale di una novella, si tratta di una parola che lo stesso Boccaccio aveva utilizzato, per esempio nella prima novella della sesta giornata, laddove si narra di un cavaliere «al quale forse non

<sup>10</sup> Cfr. V. Branca, *Copisti per passione, tradizione caratterizzante, tradizione di memoria*, in *Studi e problemi di critica testuale*. Convegno di studi di filologia nel centenario della Commissione per i testi di lingua (7-9 aprile 1960), pp. 69-77. Di grande importanza anche gli studi di Aldo Rossi, si veda *Il Decameron – pratiche testuali e interpretative*, Cappelli Edizioni, Bologna 1985.

<sup>11</sup> Si vedano in merito, tra l'altro, due interessanti testi di Marco Corsi, *Il Decameron: scrittura, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Viella, Roma 2007 e *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Viella, Roma 2013.

stava meglio la spada allato che 'l novellar nella lingua<sup>12</sup>». Questo riferimento mostra ancora una volta la chiara ambizione all'oralità delle novelle stesse, un'ambizione che tuttavia non sempre viene ripagata dal buon narrare, proprio come quel cavaliere che pur raccontando una bellissima novella «egli tre e quattro e sei volte replicando una medesima parola e ora indietro tornando e talvolta dicendo: "Io non dissi bene" e spesso ne' nomi errando, un per un altro ponendone, fieramente la guastava». In altre parole il cavaliere «per avventura era molto migliore intenditor che novellatore<sup>13</sup>». Il buon novellatore è colui che riesce a raccontare una storia e a renderla vicina a chi l'ascolta, vicina agli uomini e alle donne che possono in questa riconoscersi, saper novellare significa quindi attirare l'attenzione di chi ci ascolta e, al tempo stesso, dilettere con emozione. Si può quindi rinvenire, anche nel modo stesso in cui il *Decameron* si diffuse, delle caratteristiche che avvicinano quest'opera alle tipiche atmosfere teatrali, non solo la già accennata brevità e la rapidità d'espressione, ma anche l'innata predisposizione al novellare orale, proponendosi come intrattenimento da ascoltare e da vedere, uno svago che offre insegnamenti e diletto al tempo stesso. L'onesta brigata ci suggerisce che queste novelle sono fatte per essere narrate e tramandate a voce, ci fa capire quali debbano essere le caratteristiche del buon novellatore, spingendo quindi il lettore a diventare spettatore, in una sorta di incontro conviviale tra chi mostra con le parole e chi ascolta osservando. Chi racconta lo fa per diletto, di modo che «puote ciascuno, secondo che all'animo gli è più di piacere, diletto pigliare<sup>14</sup>», novellando si può quindi provare ed offrire momenti di puro e piacevole intrattenimento. Non si tratta quindi di un diletto a senso unico, non solo la narrazione, grazie alla novità, alla vicinanza ed all'imprevedibilità, coinvolge colui che ascolta, ma quasi pretende da lui una compartecipazione emotiva e critica.

Il modo in cui il *Decameron* si diffonde rispecchia quindi la sua predisposizione all'oralità, al coinvolgimento nel novellare, a quel modo di narrare che sembra ben accostarsi all'esperienza scenica tipica del teatro. È interessante ricordare, a questo punto, come nel teatro medievale non

<sup>12</sup> G. Boccaccio, *Decameron*, Giornata VI, novella 1, cit., p. 513.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ivi, Giornata I, *Introduzione*, p. 31.



esistesse più un vero e proprio edificio teatrale, il teatro si sposta proprio nella piazza, spesso è legato alla religione, alle sacre rappresentazioni e, altra importante caratteristica, non è messo in scena da attori professionisti. Lo spazio tende ad avvolgere lo spettatore, in tal modo sarà possibile far meglio interagire chi racconta e chi guarda, diffondendo la teatralità oltre gli spazi tradizionali destinati agli attori e agli spettatori. Il *Decameron* sembra quindi seguire, pur procedendo lungo una strada parallela, i cambiamenti che avevano coinvolto e caratterizzato il teatro di quegli anni. Non bisognerà inoltre tralasciare neanche l'aspetto illustrativo, per vedere delle illustrazioni del *Decameron* di un certo rilievo e valore bisognerà aspettare parecchi anni, si trovano invece molti disegni popolareschi, fatti spesso dai mercanti stessi o da chi assisteva a queste letture di piazza. Le modalità inconsuete e, in un certo senso, extraletterarie che hanno accompagnato il *Decameron* in giro per l'Europa, rendono quest'opera viva, potremmo dire addirittura "corposa" e scenografica.

## **Dal personaggio letterario a quello teatrale**

Il *Decameron* è quindi considerato, almeno all'inizio, non tanto come un libro di letteratura bensì come un bizzarro e gradevole libro di lettura. Non cercava quindi il silenzio di uno studio e l'attenzione del letterato impegnato e scrupoloso, aveva bisogno del rumore delle piazze, delle urla di chi ascoltava, delle risate dell'uomo comune e del lettore-ascoltatore non avvezzo alla lettura "seria" ed impegnata. Si trattava di un'opera che aveva bisogno delle folle popolane, che apparentemente sembrava non avere pretese letterarie "alte" ma, nonostante ciò, si diffondeva grazie alla forza dell'oralità, proprio perché era la gente comune a cercarla, considerandola come un passatempo piacevole e di facile accesso. Il *Decameron* dava l'impressione di un testo scorrevole e variabile, adattabile alla incredibile varietà della fauna umana, ognuno poteva ritrovare più o meno se stesso, scherzare sull'altro, vendicarsi col sorriso della realtà propria e di quella degli altri. Dall'amore grottesco di Calandrino si sale fino a quelli eleganti e gentili di Cimone e Federigo, dalle avventure scherzose si giunge a quelle più malinconiche. La lingua utilizzata

da Boccaccio è musicale e nello stesso tempo partecipe delle vicende dei vari personaggi. Boccaccio si ispirava alla realtà, alla natura umana, alla società, le sue non erano astrazioni letterarie, non faceva riferimento alle muse, fu proprio questa la grande rivoluzione che egli apportò. È spontaneamente schietto, la sua scrittura non è mai torbida, inquieta, viziata, vi è invece una innegabile pienezza narrativa. Le sue novelle spesso sono mosse e vivaci, sono queste le novelle più facilmente rappresentabili a teatro, proprio grazie al succedersi repentino di vari eventi. Ogni personaggio del *Decameron* presenta una particolare predisposizione ludica, il gioco diventa un comune denominatore che accompagna e rende vitali i vari protagonisti, lungo un percorso fatto di ostacoli e conquiste, di inganni e furbizie. Potremmo quindi affermare che «la dimensione ludica nella quale è composto il *Decameron* finisce così per accomunare le sorti (s'intende artistiche) del grande virtuoso e del grande vizioso<sup>15</sup>», passando così da un estremo a quello opposto.

Boccaccio si esprime come un narratore puro, delineando a perfezione figure maggiori e minori, tutte colte nel vivo, basti pensare al già accennato Andreuccio da Perugia, l'ingenuo ed impacciato giovane di provincia, la sua ingenuità viene tuttavia affiancata da una sorta di presunzione. Solo seguendo un percorso di iniziazione il protagonista riuscirà a prendere finalmente in mano la sua vita, dimostrando con la sua dinamicità tutte le caratteristiche tipiche di un personaggio teatrale. Andreuccio quindi, «per mostrare che per comperar fosse, sì come rozzo e poco cauto più volte in presenza di chi andava e di chi veniva trasse fuori questa sua borsa de' fiorini che aveva<sup>16</sup>», sembra di vederlo già sulla scena, di scorgere i suoi occhi, i suoi movimenti, per giungere pian piano alla sua maturazione. Le tematiche dell'avventura e della fortuna si attaccano a questo e ad altri personaggi come una specie di vestito, oserei dire addirittura come una maschera che combacia perfettamente con il personaggio stesso. A volte il narratore assume un tono distaccato, quasi come fosse uno storico e non un poeta, descrivendo con ordine, lasciando per un attimo da parte quella capacità entusiasmata e fantastica del discorrere. Si noti inoltre che la narrazione stessa si fonda su più livelli, a raccontare non è più solo l'autore, non sono

<sup>15</sup> M. Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella*, cit., p. 63.

<sup>16</sup> Boccaccio, *Decameron*, Giornata II, novella 5, cit., p. 121.

solo i vari narratori delle novelle, bensì i personaggi stessi che, spesso e volentieri, sembrano sollevarsi dal piano meramente testuale per raccontarsi in maniera più diretta<sup>17</sup>.

Frequentemente ritornano motti e motivi popolareschi, mettendo in risalto, ancora una volta, l'arguzia e l'intelligenza. Ci sono poi casi in cui i personaggi vengono disegnati tra le righe in maniera esemplare, viva, estrosa, si pensi a fra Cipolla, a Guccio Imbratta e alla Nuta. Fra Cipolla è un uomo ignorante, ma pronto di spirito e ottimo parlatore, ama la bugie e i giochi di parole, è rosso di capelli e, seguendo la credenza del popolo, la rossa chioma è espressione di grande furbizia. La descrizione sembra spingere subito sul palcoscenico anche questo personaggio pieno di contraddizioni. È così che scopriamo che Fra Cipolla era «di persona piccolo, di pelo rosso e lieto nel viso e il miglior brigante del mondo: e oltre a questo, niuna scienza avendo, sì ottimo parlatore e pronto era, che chi conosciuto non l'avesse, non solamente un gran rettorico l'avrebbe stimato, ma avrebbe detto esser Tulio medesimo o forse Quintiliano: e quasi di tutti quegli della contrada era compare o amico o benivogliente<sup>18</sup>». Guccio Imbratta viene invece descritto in maniera eccessivamente negativa, ma è anche questo un modo per delineare i lineamenti e la fisionomia stessa del personaggio, laddove l'esagerazione diventa uno stratagemma per caratterizzare ancor meglio una descrizione. Se dovessimo parlare di personaggi teatrali, Guccio Imbratta, in qualità di assistente di Fra Cipolla, potrebbe benissimo essere definito la sua spalla, il personaggio a cui facilmente vengono attribuiti nuovi appellativi, come Guccio Porco o Guccio Balena. Il nome ci dice qualcosa in più del personaggio stesso, è come se si attaccasse al personaggio un'etichetta che ci indica le sue caratteristiche, si tratterà quindi di un personaggio di grande corporatura, sempre sporco, pieno di vizi e difetti: «è tardo, sugliardo e bugiardo; negligente, disubidente e maldicente; trascutato, smemorato e scostumato; senza che egli ha alcune altre taccherelle con queste, che si taccion per lo migliore. E quel che sommamente è da rider de' fatti suoi è che egli in ogni luogo vuol pigliar moglie e tor casa a pigione; e avendo la barba grande e nera e unta, gli par

<sup>17</sup> Si veda l'interessante analisi di G. B. Tomassini, *Il racconto nel racconto. Analisi teorica dei procedimenti di inserzione narrativa*, Bulzoni, Roma 1990.

<sup>18</sup> Ivi, Giornata VI, novella 10, p. 540.

si forte esser bello e piacevole, che egli s'avisa che quante femine il veggano tutte di lui s'innamorino, ed essendo lasciato, a tutte andrebbe dietro perdendo la coreggia<sup>19</sup>».

Sul palcoscenico ora non manca altro se non la figura femminile, incarnata qui nel personaggio di Nuta, che fa da contraltare al povero Guccio, divenendo preda delle sue attenzioni e desideri. La descrizione di Nuta è micidiale, «grassa e grossa e piccola e mal fatta, con un paio di poppe che parean due ceston da letame e con un viso che pareva de' Baronci, tutta sudata, unta e affumicata<sup>20</sup>». Aveva inoltre le scarpette tutte rotte, le calze sdrucite, una maglietta rattoppata e del sudiciume sotto le ascelle, era vestita più di macchie che di colore, per finire con un cappuccio sopra al quale vi era tanto untume che avrebbe condito il calderone in cui cucinano i monaci per un intero monastero: in questo modo anche questa donna si è guadagnata un posto di rilievo sul nostro immaginario palcoscenico che, pian piano, si sta popolando di figure incredibilmente vive, colorate, ricche di particolari utili che potrebbero dar vita ad una irresistibile commedia. Rimanendo ancora su una figura femminile che, per così dire, non rappresenta i canoni veri e propri della bellezza, ritroviamo un altro personaggio fortemente teatrale, si tratta della Ciutazza. Di Ciutazza già dice molto il nome, trasformato dall'originale Ciuta «perché così cagnazzo viso aveva<sup>21</sup>». In questa descrizione Boccaccio calca la mano, non era giovane ed «aveva il più brutto viso e il più contraffatto che si vedesse mai: ch  ella aveva il naso schiacciato forte e la bocca torta e le labbra grosse e i denti mal composti e grandi, e sentiva del guercio, n  mai era senza mal d'occhi, con un color verde e giallo [...] era sciancata e un poco monca dal lato destro<sup>22</sup>». Nonostante tutto, precisa il Boccaccio, «bench  ella fosse contraffatta della persona, ella era pure alquanto maliziosetta<sup>23</sup>». Questa maschera disegnata da Boccaccio   pi  grande e caratterizzante di una maschera greca, amplificava ed ingigantiva ogni minimo particolare, facendo s  che la povera Ciuta si trasformasse, in tutti i sensi, in un peggiorativo. In

<sup>19</sup> Ivi, Giornata VI, novella 10, p. 541.

<sup>20</sup> Ivi, Giornata VI, novella 10, p. 542.

<sup>21</sup> Ivi, Giornata VIII, novella 4, p. 660.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem.

questa novella viene messa in scena una classica beffa, da un lato abbiamo Ciutazza che, in cambio di una camicia nuova viene convinta da Piccarda, una giovane vedova, a dormire nel suo letto. Dall'altro lato abbiamo il prete della cittadina, invaghito di Piccarda, alla quale rivela le sue intenzioni. Quest'uomo è «già vecchio ma di senno giovanissimo, baldanzoso e altiero, e di sé ogni gran cosa presupponeva, con suoi modi e costumi pien di scede e di spiacevolezze, e tanto sazievole e rincrescevole, che niuna persona era che ben gli volesse; e se alcuno ne gli voleva poco, questa donna era colei, ché non solamente non ne gli volea punto, ma ella l'aveva più in odio che il mal del capo<sup>24</sup>». I personaggi sono pronti per servire l'inganno, al prete verrà fatto credere che Piccarda lo attende nel letto, dove lo aspetta invece la Ciutazza e, nel bel mezzo del loro incontro, avvertito con una scusa, arriverà in camera da letto il vescovo in persona che sorprenderà il prete con la Ciutazza in braccio. La scena è facilmente immaginabile, i caratteri vengono descritti con attenzione e la fisicità dei personaggi diventa parte stessa della vicenda, una vicenda in cui la beffa diventa la normale e degna conclusione.

Un personaggio ambiguo e paradossale è infine quello di Ser Ciappelletto, un uomo che possiede tutti i vizi possibili, un personaggio difettoso in tutti i sensi, tanto che lo stesso narratore, dopo un lungo elenco di qualità negative, si sorprende di starne ancora a parlare: «Perché mi distendo io in tante parole? Egli era il piggioro uomo forse che mai nascesse<sup>25</sup>». La beffa giunge, con questo personaggio, a ridosso della morte stessa, dove proverà il compiacimento di perpetrare un ultimo diabolico inganno. Il prete che gli amminerà l'estrema unzione, cadendo nel ben costruito gioco di parole di Ser Ciappelletto, si convincerà addirittura della sua santità, ripercorrendo grazie a quel ciarlatano le immagini di una vita mai esistita. Il peggiore degli uomini era riuscito a darsi una nuova vita mettendo in scena una doppia esistenza, quella reale e quella immaginaria, entrambe forti e vive grazie ad un dialogo sapientemente teatrale. Il tema della confessione si era diffuso ampiamente nella tradizione giullaresca, tuttavia con Ciappelletto si raggiungono momenti teatrali di indiscutibile ricchezza<sup>26</sup>. «La recita del

<sup>24</sup> Ivi, Giornata VIII, novella 4, p. 658.

<sup>25</sup> Ivi, Giornata I, novella 1, p. 34.

<sup>26</sup> Cfr. E. Massarese, *Ser Ciappelletto giullare. Modelli antropologici ed arte retorica giullaresca nella*

personaggio – afferma Picone – ha una tale forza mimetica e persuasiva che il “santo frate” che l’ascolta non solo la crede autentica, ma è convinto di stare assistendo dal vivo al processo di canonizzazione di un santo vero. In effetti l’interpretazione istrionica di Ciappelletto, da strumentale che era all’inizio [...] diventa nel corso del suo svolgimento gratuita e fine a se stessa, insomma gioco puro<sup>27</sup>». La carrellata di personaggi e di novelle con impostazione tipicamente teatrale potrebbe continuare, siano qui sufficienti questi brevi accenni per notare come, in maniera spontanea e naturale, un po’ per il loro carattere, un po’ per come vengono costruiti, un po’ per le loro capacità oratorie, i personaggi letterari si trasformino, in men che non si dica, in dei perfetti personaggi teatrali.

### **La furbizia e l’ingenuità in scena**

Il *Decameron*, come si può notare fin da subito, non è certo un’opera per spiriti pigri. Lo stile spesso è festoso, i periodi vivaci e rapidi, con talvolta dei personaggi che diventano delle vere e proprie macchiette e, come delle insostituibili spalle, si accompagnano alle beffe stesse. Tramite la figura di Calandrino si giunge, per esempio, alla celebrazione estrema dell’accortezza, dell’avvedutezza e dell’ingenuità umana nei suoi molteplici aspetti, a partire dall’abilità dei beffatori per continuare con l’attenta descrizione di chi, la beffa, la subisce. Si tratta di un filone inesauribile, bisogna tuttavia notare che la beffa qui è fine a se stessa, è fatta per puro divertimento, quasi presentata come una vera e propria arte. Sembra esserci il desiderio di sostituire se stessi al caso, di muoverne, in maniera grottesca, i fili che lo compongono. Calandrino è lo sciocco che si crede furbissimo, ingannato da chi crede di poter ingannare, in una situazione di comicità irresistibile, una comicità che nasce spesso da immagini goffe e caricaturali. Ci troviamo di fronte ad un personaggio che non solo è un gran credulone, ma sa essere anche molto cattivo e senza scrupoli, pronto a raggiungere i propri scopi a scapito

---

costruzione del primo personaggio del «*Decameron*», in *Tempo e memoria. Studi in ricordo di Giancarlo Mazzacurati*, Fridericiana Editrice Universitaria, Napoli 2000, pp. 1-15.

<sup>27</sup> M. Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella*, cit., p. 85.

degli altri. Ancora oggi a Firenze si attribuisce il termine “calandrino” ad una persona con le gambe magre che cammina a lunghi passi, quasi senza piegare le ginocchia. Basterebbero questi pochi elementi per dare teatralità al personaggio di Calandrino, uno di quelli che non solo compare in più novelle di Boccaccio ma che più ha influenzato, per la sua ben caratterizzata versatilità, il teatro successivo.

La comicità nasce qui dall’incapacità di Calandrino di interpretare quanto avviene attorno a lui, dando il via ad una serie di equivoci che il lettore già pregusta e attende, mentre l’ignaro personaggio non riesce a decifrare. La scena in cui Calandrino raccoglie pietre in cerca della famosa elitropia, che avrebbe il dono di rendere invisibili, viene narrata in maniera alquanto “fisica”, rendendo goffo il personaggio e suggerendo i movimenti stessi del malcapitato e dei suoi ingannatori. «Calandrino andava, e come più volenteroso, avanti e prestamente or qua or là saltando, dovunque alcuna pietra nera vedeva si gittava e quella ricogliendo si metteva in seno. I compagni andavano appresso, e quando una e quando un’altra ne ricoglievano», mentre Calandrino, con grande premura, solerzia e diligenza, si troverà ben presto pieno di pietre. Se Calandrino merita un discorso a parte è per vari motivi, innanzitutto perché, come si è visto, incarna in sé la vittima delle beffe, una vittima che non impara dagli errori, che anche quando la beffa si è compiuta non sarà in grado di accorgersene. Questo meccanismo crea una sorta di complicità con il lettore, la stessa complicità che nei teatri si viene a stabilire con lo spettatore che intravede e già immagina gli eventi che stanno per avvenire, si tratta di uno spettatore che assapora i fatti e sorride per ciò che Calandrino sembra non riuscire proprio a capire. Con Calandrino vi è un dominio perfetto del personaggio, della situazione, degli equivoci, si tratta senza dubbio, suo malgrado, di uno dei protagonisti più comici del *Decameron*. L’ingenuità e la furbizia si confondono tra loro, si amalgamano mettendo in evidenza da un lato chi aspira alla malizia ed all’avidità, convinto di essere il più avveduto di tutti, dall’altro chi, per movimentare un po’ la giornata, si prende gioco con accortezza del credulone. La beffa ricade su chi crede d’averla fatta, così come quando Calandrino crede di aver trovato la magica pietra e gli amici, facendo finta di non vederlo, si rammaricano per la loro stolta credulità: «Deh

come egli ha ben fatto - disse allor Buffalmacco - d'averci beffati e lasciati qui, poscia che noi fummo sì sciocchi, che noi gli credemmo. Sappi! chi sarebbe stato sì stolto, che avesse creduto che in Mugnone si dovesse trovare una così virtuosa pietra, altri che noi?<sup>28</sup>».

La dabbenaggine di Calandrino supera ogni immaginazione, talvolta diventa esagerata, caricaturale, tutte caratteristiche che rendono ben rappresentabili le disavventure del malcapitato. Calandrino è una persona egoista, avara ed attaccata al denaro, qualsiasi cosa accada egli pensa prima a se stesso e, lungi dall'attribuirsi alcuna colpa per ciò che gli capita, è sempre pronto ad accusare chi gli sta vicino, in primo luogo la moglie. Nella terza novella della nona giornata i due "amici" di Calandrino, Bruno e Buffalmacco, si lamentano del fatto che, nonostante una ingente eredità appena ricevuta, Calandrino non volesse mai offrir loro neanche una cena. La sua tirchieria porterà i suoi compagni d'avventura a tendergli l'ennesima beffa e, con l'aiuto di qualche complice, cominciano a fargli credere che ci sia qualcosa nel suo aspetto che rivela una qualche malattia. Il dialogo tra Calandrino e gli altri è un botta e risposta che, grazie al suo ritmo, rende la scena sempre più viva e porta l'ingenuo protagonista a convincersi di aver qualche brutto male, tanto che «entratosene affaticato nella camera, disse alla moglie: "Vieni e cuoprimi bene, ché io mi sento un gran male"<sup>29</sup>». Dopo una visita alquanto frammentaria e frettolosa l'esito non sembra dare scampo: «Vedi Calandrino, a parlarti come ad amico, tu non hai altro male se non che tu se' pregno<sup>30</sup>». La colpa viene ovviamente attribuita alla moglie, da un lato la preoccupazione di Calandrino sale pensando alle difficoltà a cui andrà incontro durante il parto e, dall'altro lato, abbiamo gli amici che a stento riescono a trattenere le risate. Inutile dire che la soluzione la si troverà pagando una grande cifra per ottenere una magica pozione che lo restituirà alla normalità, tanto che Calandrino si ritroverà, felice e beffato, a lodare il maestro che in tre giorni era riuscito a guarirlo. La figura di Calandrino è una macchietta ricca di sfaccettature, un personaggio forte per la sua semplicità, per le atmosfere che riesce a creare proprio a causa di tutti i suoi difetti. Si tratta di una sagoma ingombrante che ben si muove sullo

<sup>28</sup> Boccaccio, *Decameron*, Giornata VIII, novella 3, cit., p. 653.

<sup>29</sup> Ivi, Giornata IX, novella 3, p. 758.

<sup>30</sup> *Ibidem*.



spazio scenico e, anche durante la semplice lettura, acquista pian piano una posizione di tutto rilievo.

### **Lo squilibrato equilibrio del *Decameron***

Nel *Decameron* vi è una folla variegata di personaggi, viene però meno la narrazione mitologica in favore della realtà: il fulcro da cui tutto sembra partire è quindi la commedia dell'esistenza, la vita stessa vista nelle sue caratteristiche tragi-comiche, eroiche e grottesche al tempo stesso, laddove ingegno ed intelligenza si contrappongono all'ingenuità ed all'ignoranza, osservando sullo sfondo di quel palcoscenico immaginario, quella costante e quotidiana battaglia contro la natura e il caso. Il tipico gioco degli equivoci, tanto caro al teatro, sembra essere il sale di moltissime novelle del *Decameron*, un contenitore inesauribile di suggerimenti, poi ripresi, rispolverati e riadattati. Non era qui il caso di ripercorrere le opere e gli autori che si sono ispirati, per le loro creazioni teatrali, alle novelle del *Decameron*, a partire da Ariosto fino al Cardinal Bernardo Dovizi da Bibbiena, da Pietro Aretino ad Anton Francesco Grazzini, fino a giungere a Ruzante, Machiavelli e Goldoni. L'obiettivo non era quello di vedere come il *Decameron* avesse influenzato il teatro, bensì quello di notare che le novelle stesse contengono le caratteristiche comunicative e i principi tipici del teatro, offrendo delle indicazioni per il lettore che diventa, al tempo stesso, spettatore di ciò che legge. Spesso nelle novelle di Boccaccio, come accadeva nel Medioevo, si svela fin dall'inizio, in una sorta di didascalia, il modo stesso in cui le storie andranno a finire, quale sarà la conclusione, quale insegnamento vorrebbero dare.

Boccaccio cerca fin da subito il conforto della parola e del ragionamento, ma si può trasformare questo tipo di conforto in un conforto visivo, non solo narrativo ma anche teatrale? Oltre il divertimento e il diletto della parola, oltre la riflessione che gli intrecci possono suscitare, bisogna ammettere che esiste una straordinaria e spontanea efficacia teatrale. I dialoghi sembrano scritti proprio per essere parlati, si tratta di dialoghi vivaci, veri, reali che hanno tutte le caratteristiche tipiche del gioco del teatro. I personaggi, come si è visto, sono descritti a tinte forti ed irriverenti,

sembra non ci sia bisogno di grandi scenografie, solo spazi aperti da riempire con queste maschere, antiche e moderne al tempo stesso, sorridenti, malinconiche ed incredibilmente reali. Forse è anche questo un modo per rileggere quell'epoca e riavvicinarla ai giorni nostri, proprio grazie a tutti quegli intrecci che raccontano storie di rapporti familiari e sociali. L'impianto letterario del *Decameron* lo si può leggere quindi anche come una struttura teatrale, un modello per lo sviluppo della commedia nella tradizione letteraria successiva. Se è vero che alcune novelle sono dichiaratamente comiche, altre sembrano riprendere argomenti di straordinaria attualità, ad esempio il modo in cui ci si rapporta alla fede, lo scontro tra generazioni, il tutto condito da un'incredibile maestria drammaturgica.

Boccaccio riesce ad offrire una serie innumerevole di particolari senza appesantire il testo, come delle necessarie indicazioni di scena che, tra un aggettivo e l'altro, riescono a tessere con abilità i caratteri e la fisicità stessa dei personaggi. La vivacità dei suoi personaggi offre un equilibrio squilibrato, è come se sull'immaginario palcoscenico ci fosse posto per la meravigliosa e variopinta danza della vita, osservata però con l'occhio ludico ed irriverente di chi si mette in gioco, di chi si mostra di fronte ad una platea vociante di spettatori. Come avviene solitamente nel teatro così anche nelle novelle si cambia, con estrema velocità, il registro comico con quello tragico, dove sembrano farla da padrone l'astuzia, la fortuna, la beffa e l'immancabile sentimento d'amore. Ordine e disordine sono i due lati onnipresenti della stessa medaglia, il loro squilibrato equilibrio ci aiuta forse a penetrare meglio nella realtà della vita e, tramite parole che diventano storie e personaggi in carne ed ossa, permette all'uomo non solo di raccontarsi ma anche di poter salire su quel palcoscenico, assieme ai suoi personaggi, e finalmente osservarsi. Il *Decameron*, grazie all'intrinseca forza teatrale che sprigiona, può quindi senz'altro essere immaginato e riletto come un'opera da portare in scena, un'opera non solo da leggere ed ascoltare, ma anche da osservare.